

# LENGUAJE CLÁSICO LENGUAJE MODERNO



La obra de Moya puede entenderse como un complejo problema de lenguaje arquitectónico. Esto es, como la alternativa entre la práctica del clasicismo y la búsqueda de un lenguaje moderno diverso del racionalismo. Esta sección sintetiza su trabajo desde este expresivo punto de vista.

Antón Capitel

El arquitecto Luis Moya Blanco ha quedado situado en la historia de la arquitectura española del siglo XX en un apartado muy singular: como un clasicista extremado y tardío. Así lo ha sido, desde luego, y bastaría revisar tan sólo su obra de mayor relieve, la Universidad Laboral de Gijón, para convencerse sin lugar a dudas. Dadas las fechas de esta realización (1945-1957), quizá pueda decirse incluso que fue el último clasicista importante de la historia, al menos si por tal entendemos el último que, habiendo conservado la fe en aquella arquitectura caracterizada por el uso de los órdenes clásicos, tuvo la oportunidad de realizarla en variadas ocasiones, con importantes usos y programas, y oponiéndola como valor ante la arquitectura moderna ya triunfante. A la arquitectura española le correspondería así la peculiaridad –y el mérito o demérito, según se mire– de lo tardío.

Pero, si admitimos que la arquitectura clásica se define por el uso de los órdenes; o si, hablando en un modo más genérico, admitimos una cierta identidad entre la arquitectura y el “lenguaje” que la vuelve visible, podríamos indagar en la obra de Luis Moya desde la aceptación de esta premisa. La exposición propone este acercamiento como introducción a su trabajo y a su personalidad, en la creencia que desde ese superficial y, a la vez, privilegiado punto de vista, pueda tenerse una mejor perspectiva para acceder a la diversidad de matices que aquéllos presentan.

## *Americanismo y expresionismo*

El primer proyecto de relieve que Luis Moya realizó fue el del Concurso de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana, redactado en colaboración con Joaquín Vaquero Palacios. El trabajo fue seleccionado en la primera fase del concurso (celebrada en 1929, sólo dos años después de acabar la carrera) y es de destacar la presencia de Eliel Saarinen y de Raymond Hood entre los miembros del jurado. En la segunda fase (1932) obtuvieron el tercer premio, con un jurado en el que Raymond Hood había sido sustituido por Frank Lloyd Wright.

Un viaje al continente americano, para el que

obtuvieron una beca, les permitió visitar tanto Centro América como Nueva York, lugares que inspiraron los recursos fundamentales en los que el proyecto se basaba. Pues, de un lado, estaba el lenguaje indígena precolombino, que desarrollado y sublimado sirvió de principal figuración para la portada del faro y para sus interiores, e indicó igualmente su componente formal más importante, el escalonamiento. Y, de otro, los rascacielos de Nueva York, ciudad que Luis Moya dibujó con dedicación en un pequeño álbum, y cuyas “montañas mágicas” estuvieron también, sin duda, en el pensamiento de los autores.

Nueva York, desde luego, pues el faro es, en realidad, como un rascacielos sin ventanas: en su interior se superponen locales diversos, uno encima del otro, aunque el programa y un cierto sentido de la coherencia entre el dentro y el fuera les hiciera realizar una “basílica” que ocupa gran parte de la altura.

Resulta interesante recordar que los miembros del jurado Eliel Saarinen y Raymond Hood (éste último con Howells) habían competido en 1922 en el concurso para el edificio Chicago Tribune. Ganaron los norteamericanos con un ejercicio neogótico que se construyó, y obtuvo el finlandés un segundo premio, que alcanzó sin embargo más éxito entre los profesionales, y que fue la razón por la que Saarinen acabó decidiendo emigrar a los Estados Unidos.

El proyecto de Saarinen para el concurso de Chicago, también con resabios góticos, pero caracterizado sobre todo por el elegante escalonamiento de los volúmenes, acabó inspirando en gran modo la construcción de bastantes rascacielos de Nueva York en la etapa intermedia entre el historicismo y el moderno, esto es, en la que se resolvió sobre todo con el lenguaje “Art-Déco”, y en momentos en que el escalonamiento era prácticamente obligado por las ordenanzas. Saarinen realizó, por su cuenta, y en 1923, una ordenación del Lake Front de Chicago en la que insistía en sus ideas acerca del rascacielos, aunque no fue hasta 1928 y 1929 cuando se empezaron a proyectar y construir en Manhattan las torres derivadas de los modelos formales de

Saarinen, que siguieron también, por cierto, Howells y Hood, ya por separado. Y que desarrolló extraordinariamente el dibujante Hugh Ferriss.

Las fechas fueron, pues, muy coincidentes. El primer anteproyecto del Faro de Colón es así contemporáneo de los rascacielos escalonados neoyorkinos. ¿Conocieron Vaquero y Luis Moya los dibujos de Saarinen? Probablemente, y hasta el anteproyecto de la segunda fase, en 1932, tuvieron tiempo para conocer ya algunas de las consecuencias.

El caso es que Saarinen y Hood estaban relativamente próximos a la propuesta del faro de los jóvenes españoles, pues incluso el escalonamiento de Saarinen tenía algo de precolombino. El cambio de Hood por Wright no les benefició, pues Wright estaba en aquella época más interesado por competir con el Estilo Internacional que por seguir con sus líneas anteriores, pero tampoco pudo perjudicarles, ya que también él había utilizado la inspiración americana de las culturas primitivas.

Así, pues, el Faro de Colón no era extraño a la cultura arquitectónica de aquellos años, al menos a la americana. Si queremos relacionarla con la europea podemos acudir al expresionismo, con cuyos intensos acentos formales se relacionaba igualmente. El aspecto más singular del proyecto es el de la gran figura de Colón, que es también el rasgo menos contemporáneo, aunque pudiera relacionarse acaso con el surrealismo.

El Faro no puede inscribirse, pues, en el clasicismo; el lenguaje de los órdenes está, de hecho, completamente ausente. Tampoco en la modernidad, si entendemos por tal al desarrollo racionalista. Se inscribía así, como el expresionismo, en la búsqueda de una modernidad alternativa ante aquél. Una modernidad alternativa, ya que Vaquero y Luis Moya eran jóvenes, y habían conocido la arquitectura corbuseriana en la Escuela, por lo que no pueden interpretarse como "pre-modernos".

En 1932 Luis Moya concursó con el escultor Pérez Comendador al Monumento a Pablo Iglesias, que puede relacionarse con el Faro de

Colón tanto por la repetición de la figura humana delante de la vertical forma emergente como por el expresionismo de la refinada propuesta.

#### *Convenciones de época*

Pero esta aproximación formal al expresionismo no fue en Luis Moya muy continua. En 1933 ganó un accésit en el concurso para el Museo de Arte Moderno —en el que venció el proyecto de García Mercadal— que es muy distinto de lo anterior. Este trabajo es prácticamente un emblema del compromiso entre clasicismo y racionalismo, y se reviste, aunque suave y simplificada, con el lenguaje de los órdenes. En su trazado, el edificio es más académico que clásico, valga una distinción que, con el tiempo, no será para Luis Moya nada sutil.

A la postre parece que Luis Moya se comportara como un ecléctico, en el sentido de utilizar el lenguaje propio para cada ocasión, incluso teniendo en cuenta que en los tres casos citados se trata de experiencias sobre arquitectura monumental, una investigación que, con notables variaciones, proseguirá durante mucho tiempo.

#### *Sueños y realidades*

Probablemente el producto más singular de Luis Moya fuera el que se ha conocido como "Sueño Arquitectónico para una exaltación nacional". Realizado en los años 1937 y 1938 para aprovechar las ociosas y largas tardes del Madrid en guerra, supone, figurativamente hablando, la emulación de la arquitectura del iluminismo francés, que Luis Moya había conocido por el primer libro de Emil Kauffman, "Von Ledoux bis Le Corbusier".

¿Se trata así del lenguaje clásico? De un modo inmediato se diría que sí, y ello tanto por la presencia de los principios clásicos de composición presentes en la planimetría del conjunto como por la de los órdenes, que adornan tanto el acceso como el interior de la basílica piramidal, elemento más original y más elaborado del "Sueño". Pero, por otro lado —y aunque no se trata exactamente de una cuestión de lenguaje— es preciso

observar que la planimetría no es verdaderamente clásica, sino académica, distinción no tan sutil, y que será para Luis Moya muy importante inmediatamente después de este trabajo. La gran planta del "Sueño" recuerda en alguna medida los "Grand Prix de Rome", aunque si se examina con atención se verá que los principios en los que se basa, y más allá de la simetría, son más modernos, en realidad.

Atendiendo a las cuestiones figurativas, hay muchas de ellas que no nos permiten encuadrar el "Sueño" en un simple revival del lenguaje clásico. Y, quizá, la atención al libro de Kauffman nos permita entender que Luis Moya intentó emular el iluminismo no sólo por su atractivo, o por la oportunidad de ligarse a un clasicismo no muy convencional, sino aceptando incluso la tesis del libro, que con bastante probabilidad le resultara especialmente iluminadora.

Pues, si para Kauffman Le Corbusier podía explicarse desde Ledoux, Luis Moya, que no quería seguir a Le Corbusier, parece intentar, con el "Sueño", una aventura distinta. ¿Sería posible, también desde Ledoux, y tal y como si se hiciera un viaje en el tiempo, rectificar las cosas desde su propia base y obtener algo completamente distinto del racionalismo? Tal parece que algo de este cariz se produjera, y lo cierto es que puede decirse que Luis Moya, con el "Sueño", intentó la elaboración de una alternativa de modernidad frente al racionalismo, frente al "Estilo Internacional".

Así, pues, si el cubismo era la fuente figurativa más importante del "Estilo Internacional", un arte alternativo a aquél -el que practicaban las gentes en torno a André Breton y que llegó a tener una polémica casi cruenta con el grupo de "L'Esprit Nouveau"-, podría tenerse por inspirador del trabajo de Luis Moya.

En cualquier caso, nada mejor que el surrealismo para obtener una moderna alternativa frente al racionalismo triunfante. Y así la intención surrealista invade los dibujos del "Sueño Arquitectónico". El intenso realismo de las láminas, tan nítidas como si pudiéramos penetrar en ellas, contrasta con la condición insólita y enra-

recida del espacio y de sus objetos, con el vacío de sus escenas, habitadas acaso por personajes misteriosos. Estamos en presencia de una realidad tan clara y "real" como metafísica e imposible, pues es soñada, al fin. De este modo, y como en el surrealismo pictórico, algunas leyes de la arquitectura parecen obedecer al mundo de los sueños. El espacio continuo, dilatado, inmedible, con la presencia mágica de objetos que aparecen dotados de cualidades especiales, insólitas, como si la arquitectura, -¿por clásica?- fuera capaz de vencer las leyes de la realidad. El arco de triunfo pliega su masa pétrea de un modo barroco, desde luego, pero también, o más aún, próximo a las intenciones dalinianas de los relojes blandos. Es el sueño, el inconsciente, la relación entre surrealismo y psicoanálisis lo que acaba resultando de mayor relieve e intensidad.

Pero, a la postre, ¿era el clasicismo el sueño de Moya? Sólo al juzgar por el resto de su carrera se diría que sí, pues hay todavía algunas otras características del trabajo, además de los rasgos y contenidos surrealistas, que lo hacen también moderno, lo que no sería, verdaderamente, ni clásico ni anticlásico. La "alternativa de modernidad" está presente en el estudio de las vías rodadas a distintos niveles, en los aparcamientos, en la definición constructiva de la pirámide, en su simplicidad, en el dibujo de la axonometría seccionada,...

Y, también -y ya en la configuración concreta de la Pirámide- es igualmente moderno el uso del hormigón armado, material que se presenta como continuo y liso, sin esconderse ni servir de sucedáneo, pero sumiso en sus leyes para someterse a cualquier forma que sea. Hay en el "Sueño" una cierta evocación del entendimiento de la arquitectura como un "juego...de los volúmenes bajo la luz", lo que no supone ceñirse necesariamente al paradigma corbuseriano, pero sí resulta bien semejante tanto a las intenciones de Le Corbusier como a las de muchos otros, y en cuanto a la identificación del hormigón armado como el material moderno por excelencia al ser idóneo para dar servicio a la libertad formal.



### *Clasicismo, al fin: su lenguaje*

La conversión arquitectónica de Luis Moya hacia una manera clásica y tradicional fue definitiva una vez acabada la guerra civil. Ahora bien, en su postura de persecución de una tradición clásica española capaz de suplir con ventajas de todas clases a la arquitectura moderna, pronto se manifestó un conflicto lingüístico, no necesariamente negativo ni molesto, pero sí de importante relieve conceptual.

Pues, dada la fuerza que Luis Moya concedía a la construcción material, ¿cuál debía ser entonces el lenguaje de la arquitectura? Esto es, si la construcción originaba por sí misma —esto es, casi de modo natural— un lenguaje arquitectónico que era sencillo llevar a términos muy precisos, ¿cómo conciliar dicho lenguaje, como armonizarlo, con el de los órdenes clásicos? Pues, para Luis Moya no cabía esperar que la arquitectura clásica pudiera existir sin la presencia muy concreta de éstos.

La respuesta fue sincrética y vino del lado del helenismo, de Roma, y de la tradición manierista y barroca en lo que hace al empleo de los órdenes clásicos. Veámoslo.

La construcción origina piezas y elementos —cornisas, impostas, dinteles y jambas, zócalos, ...— capaces de someterse sin desdoro de su función a las figuras clasicistas, y tanto en lo que significaban en la composición general como en el detalle. La geometría del edificio se sometía a un estudio de proporciones, lo que afectaba de modo directo a los elementos constructivos principales y, así, a su importancia visual.

Pero la expresión de todo este mundo geométrico y constructivo no debía ser obligada e inmediata, sino matizada y puesta al servicio de aquellas ideas más generales, visuales o no, en las que la obra debía basarse. Esto es, la expresión de la arquitectura se hacía por medio de la construcción —proporciones y clasicismo mediante—, pero no de un modo directo. La construcción era así un medio de expresión casi único, pero siempre al servicio de la idea.

Pero, además, y después de convenientemente urdida esta simbiosis entre geometría, construc-

ción y expresión, quedaba todavía el “ornato”; esto es, aquellos elementos superficiales, pero no por ello menos importantes, capaces de completar la condición figurativa de la obra y darle así “decoro” abstracto y significación concreta.

El “decoro” era el rostro de la idea. Y dentro de él —y a la manera helenística y romana, o manierista y barroca, como ya se había dicho— estaban los órdenes, emblemas especiales y sagrados del clasicismo, transmisores directos de su significado. Los órdenes fueron empleados por Luis Moya con el sentido de elementos añadidos, de “joyas” principales del ornato, joyas visuales y garantes de los conceptos. Joyas imprescindibles, pero, como tales, preciosas; esto es, limitadas y condicionadas al sentido y al carácter de cada obra concreta.

### *Los órdenes y su sentido*

Así, pues, los órdenes clásicos —las columnas con sus capiteles y entablamentos— están en la arquitectura de Luis Moya del período de posguerra de modo tan imprescindible como cauto y conveniente. En el Escolasticado de Carabanchel están presentes tan sólo en el pórtico interior al claustro, señalando precisamente la Capilla. En el Museo de América, en cambio, no hay columnas ni órdenes directos, aunque exista la molduración clasicista como parte muy concreta y abundante del sistema constructivo-estilístico. Podría pensarse que al tratarse de un edificio estrictamente civil, las columnas —emblema sagrado— no están.

Por el contrario, la fachada del Teatro Real hacia el Palacio se concibe como algo configurado casi exclusivamente por la presencia de las columnas. Ya estaba así iniciado en la fachada antigua, pero además el significado del edificio y del lugar es evidente.

Por su propia naturaleza los órdenes juegan en las iglesias un papel imprescindible, formando parte de las fachadas, del baldaquino del altar y, a veces, del espacio interior, como ocurre en la Capilla de la Universidad Laboral de Gijón.

Fue en esta última, y en la de Zamora, donde los órdenes adquirieron una gran fuerza y presencia, siempre desde luego dentro del sentido que ya

se ha explicado. Se trataba en ambos casos de instituciones educativas de gran importancia ideológica, y que tuvieron así, para Luis Moya, la consideración de "sacras"; esto es, de especialmente elevadas.

Resulta de interés hacer algunas precisiones con respecto a estos órdenes, que Luis Moya nunca trató de modo convencional, sino, por el contrario, de forma muy cuidadosa y matizada, dibujándolos siempre por sí mismo y dándoles así la jerarquía debida.

Observemos, en primer lugar, los distintos órdenes que usó —casi todos, bien es cierto— y el modo en que lo hizo. Abunda el orden corintio, lo que es bien lógico, pues si la presencia de las columnas significaba algo sagrado y excepcional resultaba bien claro que se acudiera a la forma clásica más florida y lujosa. Esto es, demostrando que se trata de un "ornato". De un ornato de alta jerarquía, pero ornato al fin.

En la Universidad Laboral de Gijón hay tres clases de orden corintio y uno compuesto. Dos son más "ortodoxos", diríamos, aunque siempre siguiendo maneras más griegas que romanas. El más canónico es el dedicado al exterior de la Capilla, que se presenta en competencia con aquellos otros, también corintios, que adornan las fachadas del Teatro, del Rectorado, y del Patronato, todos ellos iguales, y que incluyen entre sus acantos el emblema falangista de "el yugo y las flechas". Estos órdenes —institucionales, políticos, y evitando cualquier confusión con lo religioso— son también más personales en el diseño del entablamento y no tienen basas. En la fachada del teatro van acompañados del dórico para la planta baja, pero se trata de un dórico griego, pues en la mayoría de los casos —y así en el teatro—, la inspiración es helenística.

Empleó muy pocas veces el dórico romano, aunque en la Universidad Laboral de Gijón está en dos ocasiones, las dos "heterodoxas" o excepcionales. Una es en el manierista y alambicado patio elíptico del Rectorado, y otra es en el interior de la Capilla, que tampoco es de diseño convencional, y que acompaña al tercer corintio de Gijón, también con abundantes licencias.

El orden compuesto fue empleado en la Laboral de Gijón y tan sólo dos veces. La más importante es la del atrio de ingreso, realizado "a la manera de Palladio", y que representa a la institución y a su "sacro humanismo" (a su "clasicismo cristiano"), por lo que recoge el orden más rico y en su versión más canónica. También une la Capilla con la plaza, teniendo también así este principal y jerárquico sentido.

El orden jónico fue empleado muy poco. Forma parte inevitable de la fachada del Teatro Real, en Madrid, al plantearse ésta como la superposición romano-renacentista de los tres órdenes principales. Pero Luis Moya lo empleó también en el cuerpo alto del pórtico lateral de la Capilla de la Universidad Laboral de Zamora, iglesia ya muy especial frente al tipo elíptico de todas las demás en la etapa clasicista.

En el patio jardín interior de la Universidad Laboral de Zamora se empleó con abundancia el dórico griego, y siempre para servir de soporte a bóvedas rebajadas. Luis Moya emplea el dórico —y griego— cuando se trata realmente de sostener algo, y no de una decoración añadida. Es un gesto dieciochesco —romántico—, pero acompañado además de la curiosa y atractiva decisión "heterodoxa" de las bóvedas rebajadas, por completo ajena a cualquier consideración helenística, y que siendo sistemática en Zamora está también en un pórtico del jardín sur de la universidad Laboral de Gijón.

Ha de destacarse, por último, que Luis Moya nunca quiso que se labrasen los fustes con sus estrías, realizándolos con éntasis, pero siempre lisos. Siguió así cierta tradición de simplificación y cierto gusto por la "heterodoxia" —pero "dentro de un orden"— que le hemos visto practicar. Esta falta buscaba también, probablemente, la mejor exhibición de los fustes, siempre de piedra, tantas veces de una sola pieza, y con una buena labra que no necesitaba disimular defectos.

Los órdenes eran para Luis Moya "una decoración permanente y de gasto conocido", lo que argumentaba criticando algunos aspectos que consideraba dudosos de la arquitectura moderna. También afirmó —a quien esto escribe— que

había tenido que dejar la práctica clasicismo, entre otras cosas, porque, en los años cincuenta, “ya no labraban bien un capitel corintio”.

#### *Lenguajes modernos, lenguajes mestizos*

Habíamos visto ya como la construcción adoptaba un papel lingüístico, jerárquicamente complementario de los órdenes clásicos, pero en la práctica principal. Principal y anticlásico, en realidad, como también vimos: tan sólo una muy matizada dedicación convertía en complementaria del clasicismo una expresión que tendía a sustituirlo.

En algunos de los casos esta doble expresión se superponía. Incluso en la Iglesia de San Agustín, donde la construcción del cilindro exterior domestica su expresión para servir el clasicismo de una manera especialmente equilibrada, se producen detalles de expresión “constructiva”, de carácter independiente, y especialmente afortunados, como son los de las celosías y el cerramiento del trasero centro parroquial.

Fue en La Universidad Laboral de Gijón donde se produjeron las superposiciones más violentas y, acaso atractivas. Son muchas, pero valgan como ejemplo, de un lado, el abstracto y rústico tratamiento de los muros del atrio corintio y los elaborados y singulares lucernarios de su techo, opuestos a los ortodoxos órdenes compuestos. De otro, obsérvese la unión entre las pequeñas columnas dóricas griegas que sostienen bóvedas rebajadas -superposición lograda, aunque conceptualmente chocante- con el texturado y

expresionista volumen del Aula Magna, todo ello en el lado del jardín sur. Este gran conjunto cuenta con numerosos ejemplos de éste y de otros caracteres y casi podría decirse que es precisamente desde lo figurativo desde donde esta obra alcanza precisamente un gran valor.

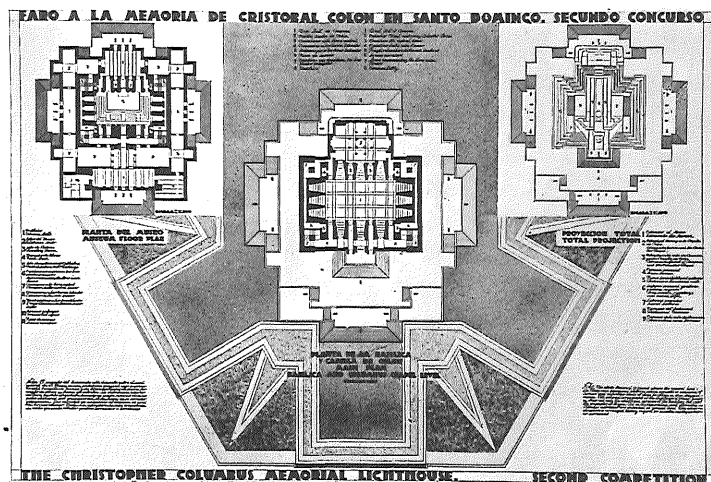
Llegado el momento en que “ya no labraban bien un capitel corintio”, la expresión independiente del clasicismo, constructiva o no, tomó un papel principal. Directamente derivadas de la construcción y todavía en el ejercicio de la nostalgia clásica pueden citarse la iglesia de Torrelavega y la Capilla del Colegio del Pilar en el barrio del Niño Jesús (Madrid), así como la ampliación de dicho Colegio en su edificio de la calle Ramón de la Cruz.

Figuraciones mucho más independientes fueron las que afectan a la casa de Pedro de Valdivia 8 (Madrid), singularmente en el patio interior y en la escalera; a la Parroquia y al Salón de Actos en Carabanchel, Madrid; al Colegio Mayor Chaminade, en la Ciudad Universitaria (Madrid) y a la Iglesia de N<sup>a</sup>.Sra.de la Araucana en la calle de Puerto Rico (Madrid). Todas ellas constituyen una importante colección de imágenes de gran atractivo y ya desligadas por completo de las ideas de la madurez.

Y en todas ellas se daba la medida de lo que hubiera sido el trabajo de Luis Moya en ésa su fecunda madurez si tantas cosas no le hubieran conducido por el apasionado afán de defender la arquitectura clásica como arquitectura más propia para el mundo moderno.

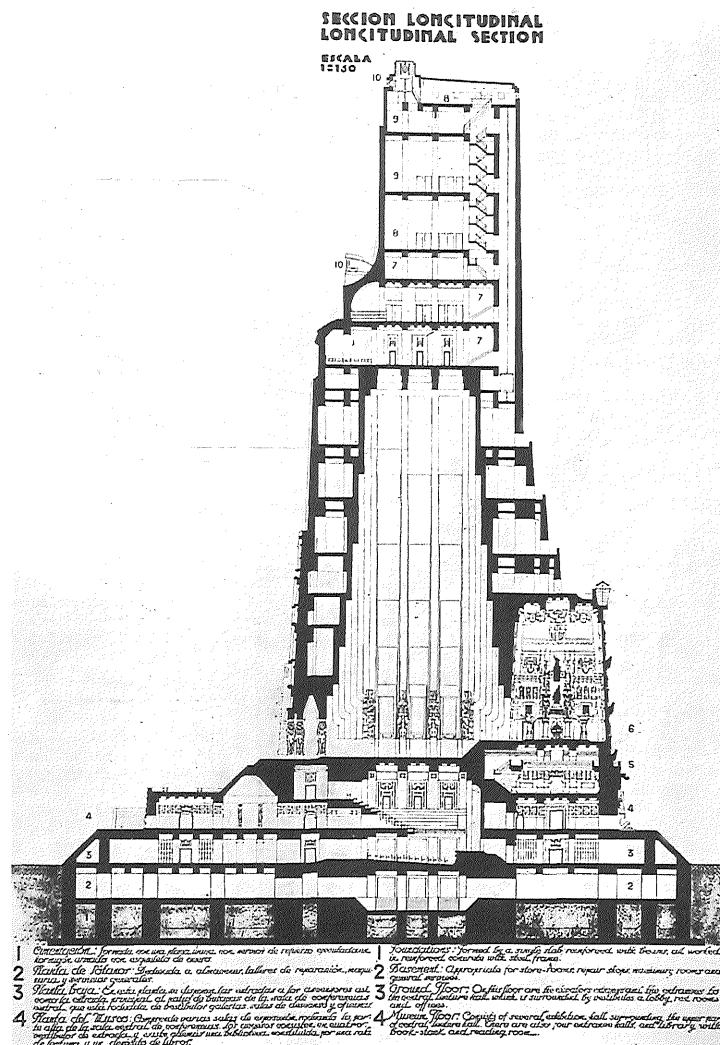
Proyecto para el Concurso de Faro a la Memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana. Con Joaquín Vaquero Palacios, 1929  
Sección y planta

Los mejores proyectos juveniles de Moya se orientaron en torno a dos posiciones. Un singular expresionismo iluminó su trabajo en el concurso para el Faro de Colón (con Joaquín Vaquero) y en el del Monumento a Pablo Iglesias (con E. Pérez Comendador). En el del Concurso para el Museo de Arte Moderno en Madrid practicó un moderado clasicismo intermedio entre éste y el racionalismo.



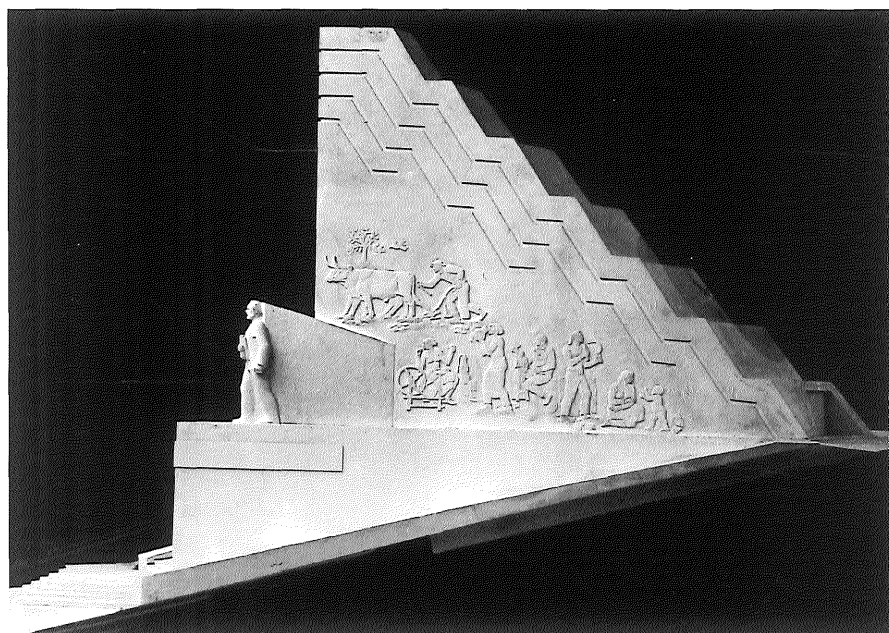
TERCER PREMIO. PLANTAS

*Sres. Vaquero y Moya (España).*

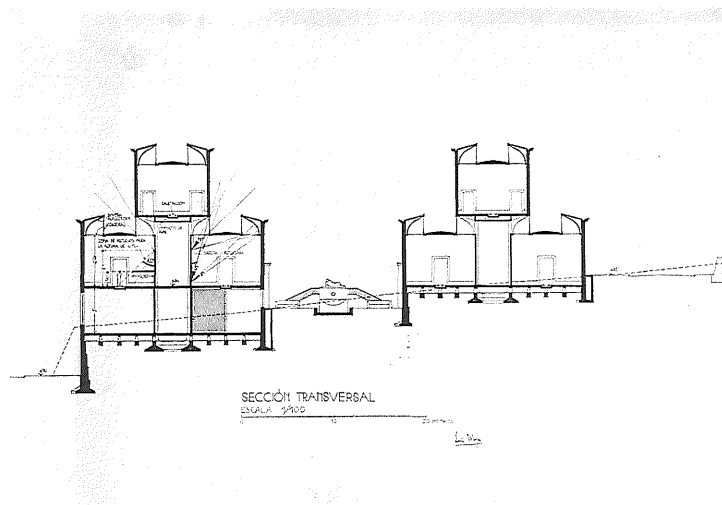




Proyecto para el Concurso de  
Monumento a Pablo Iglesias.  
Con E. Pérez Comendador, 1932



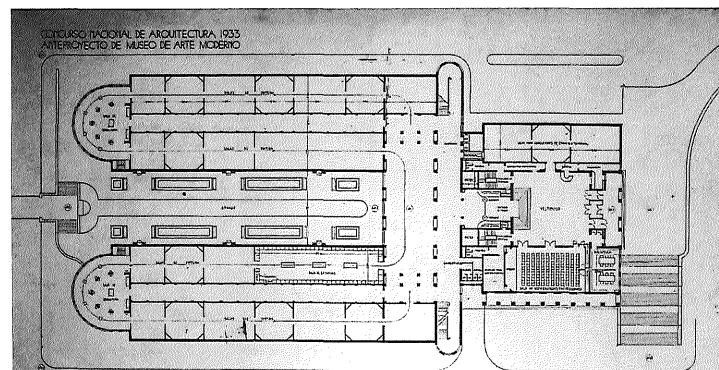
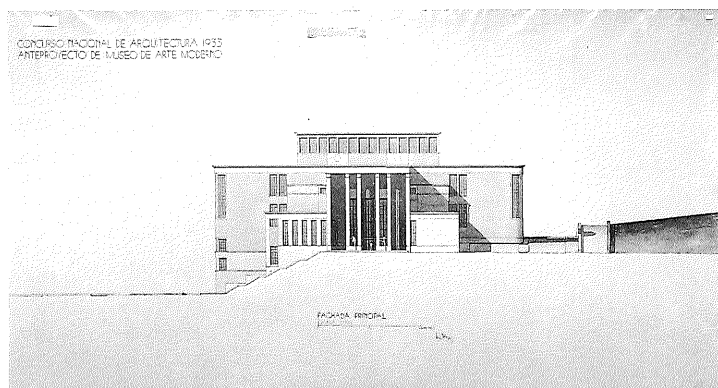
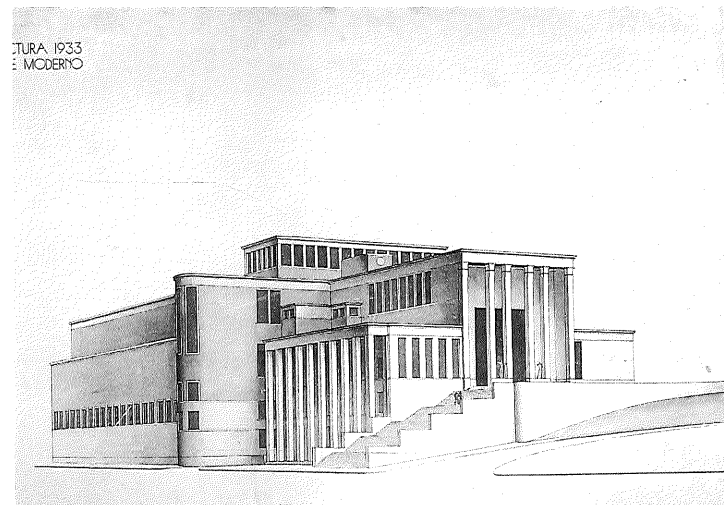
Proyecto para el Concurso de  
Museo de Arte Moderno en Madrid,  
1933  
Secciones



Proyecto para el Concurso de  
Museo de Arte Moderno en Madrid,  
1933  
Perspectiva

Proyecto para el Concurso de  
Museo de Arte Moderno en Madrid,  
1933  
Alzado frontal

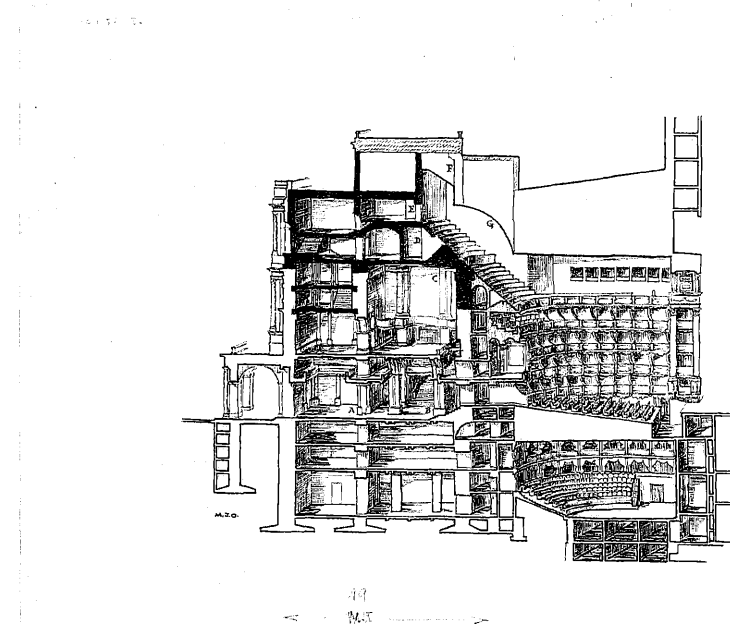
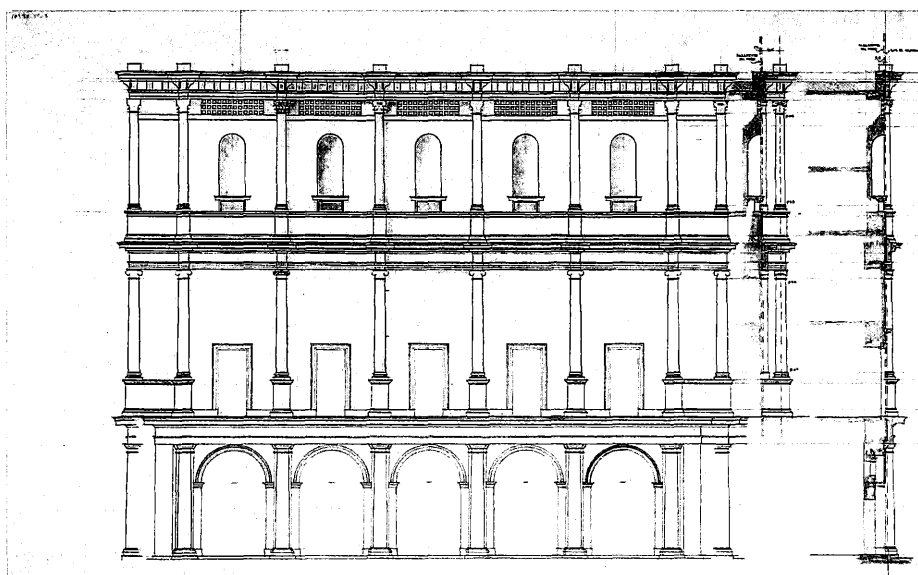
Proyecto para el Concurso de  
Museo de Arte Moderno en Madrid,  
1933  
Planta



Si los matices surrealistas pueden encontrarse con alguna frecuencia en el trabajo de Moya, fue sobre todo en el llamado "Sueño Arquitectónico" donde tomaron un cuerpo más propio, dando soporte a un ejercicio de apariencia clásica.

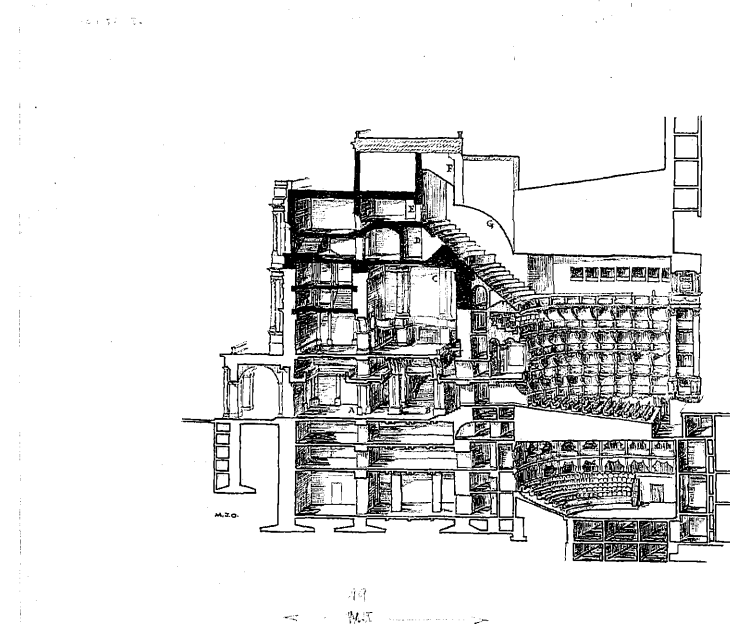
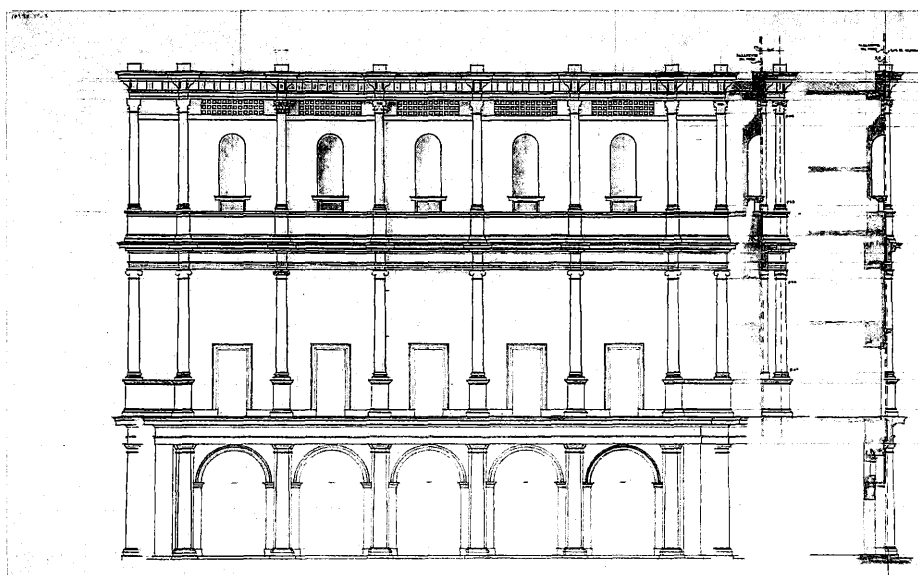


A partir de 1940, Moya practica un clasicismo que quiere ser tradicional y español y que se expresa en el uso de los órdenes. Se muestran aquí la reforma del Teatro Real de Madrid, una colección de órdenes, y de composiciones con los órdenes, extraídos de las Universidades Laborales de Gijón y de Zamora y algunos de sus estudios sobre el Partenón.



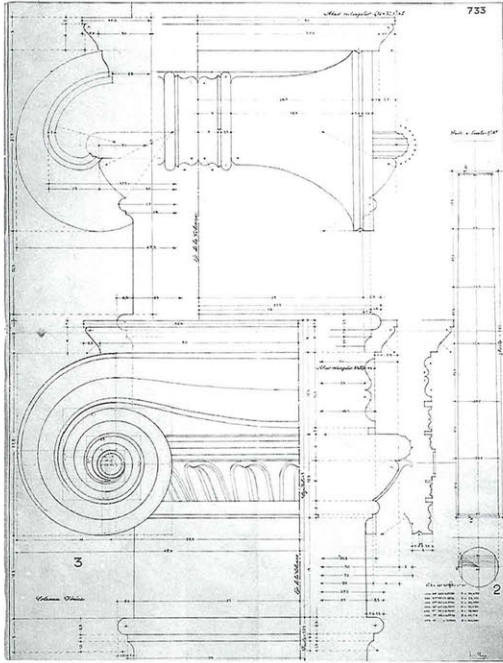


A partir de 1940, Moya practica un clasicismo que quiere ser tradicional y español y que se expresa en el uso de los órdenes. Se muestran aquí la reforma del Teatro Real de Madrid, una colección de órdenes, y de composiciones con los órdenes, extraídos de las Universidades Laborales de Gijón y de Zamora y algunos de sus estudios sobre el Partenón.



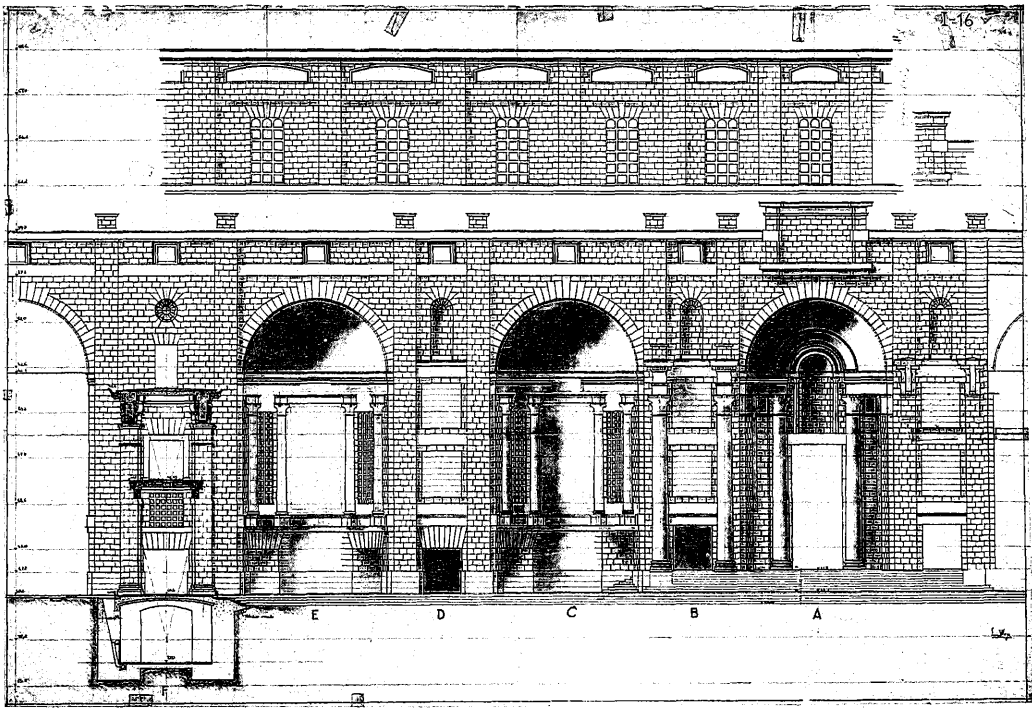
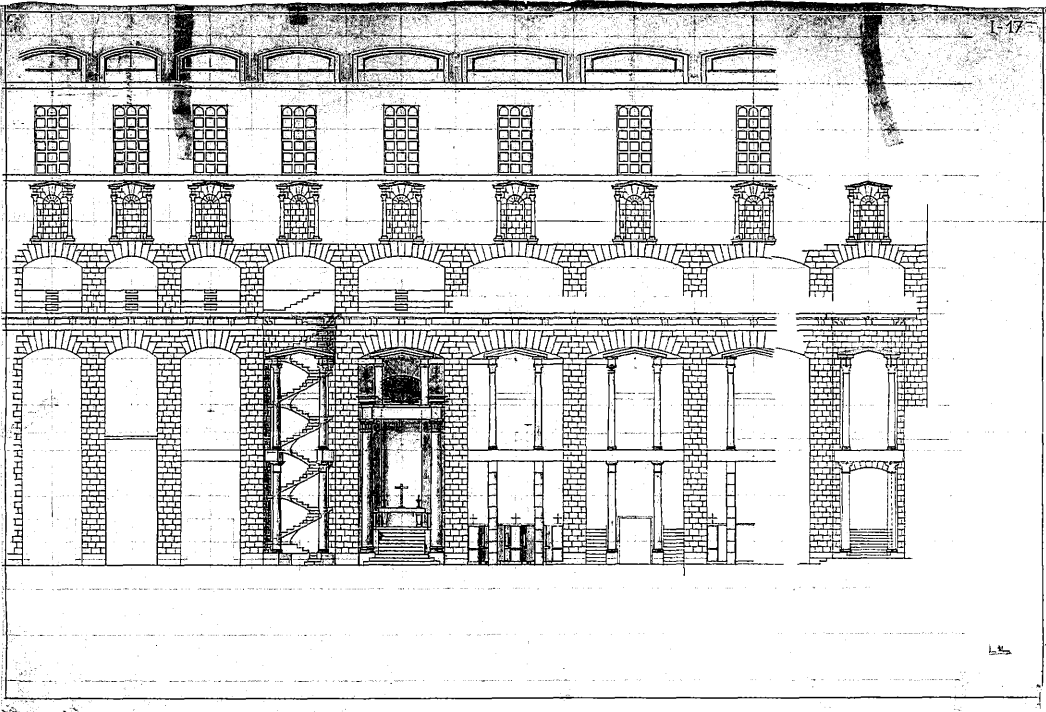
Capilla de la Universidad Laboral de Gijón, 1947

Universidad Laboral de Zamora  
Pórtico de la Capilla, 1947



Capilla de la Universidad Laboral de Gijón  
Alzado interior desarrollado  
h.1950

Capilla de la Universidad Laboral de Gijón  
Alzado exterior desarrollado  
h.1950

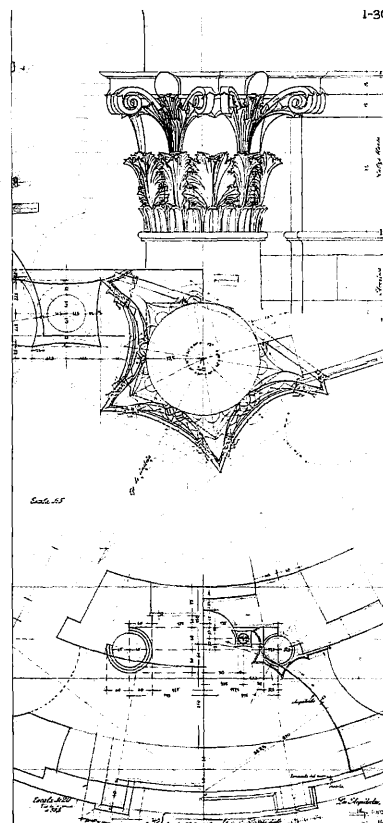
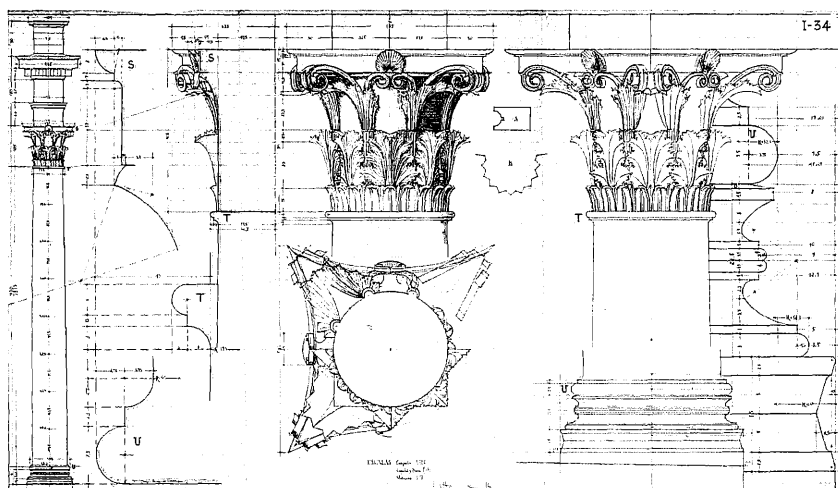
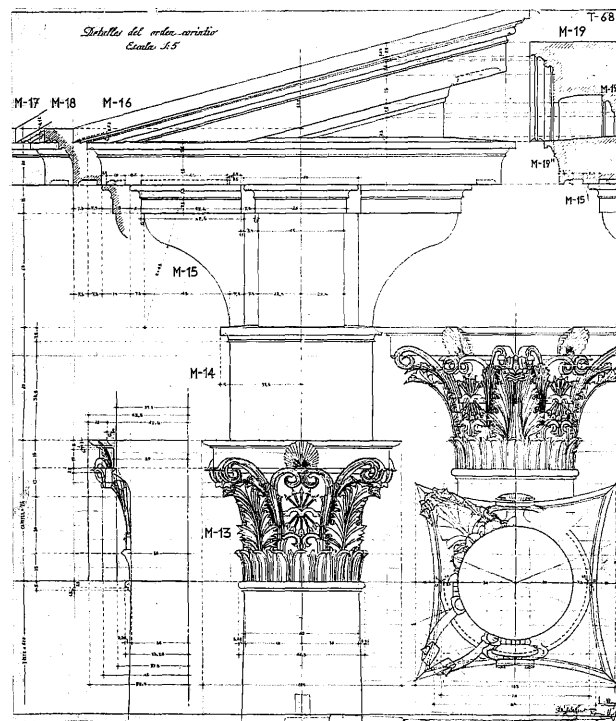
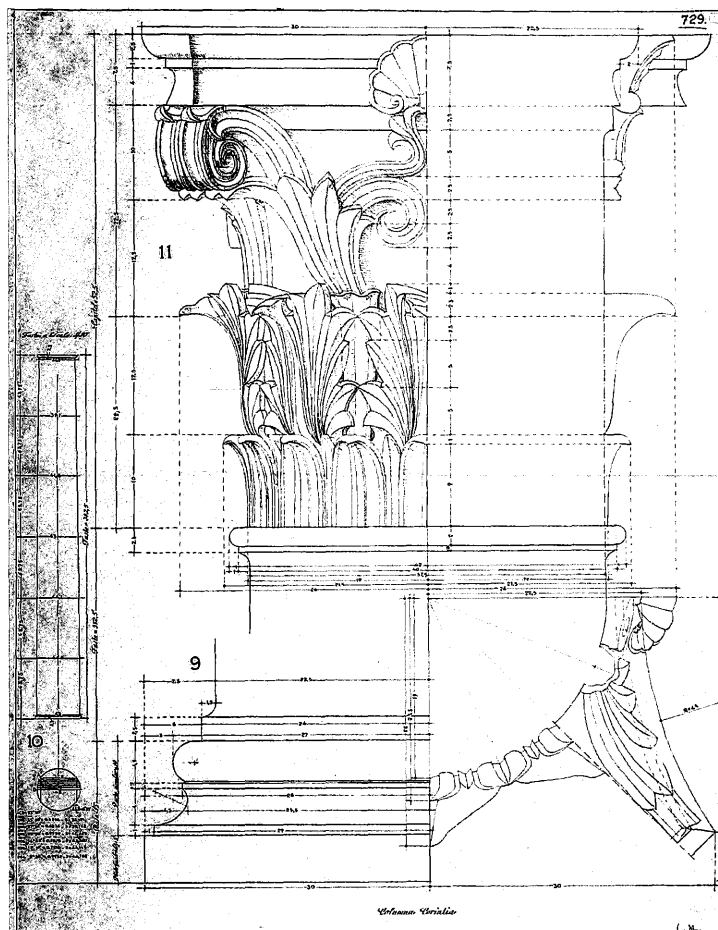


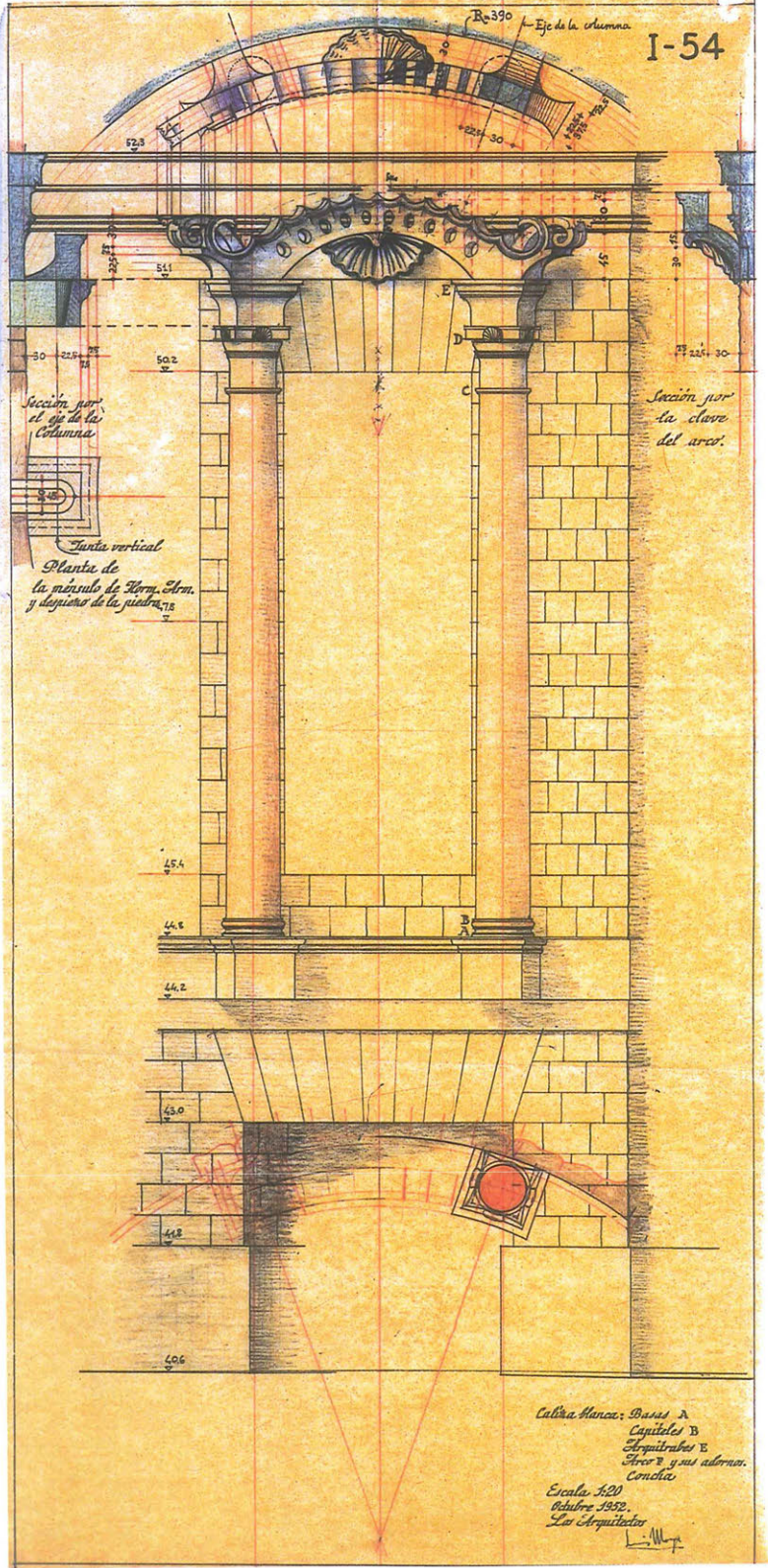


Capilla y plaza de la Universidad  
Laboral de Zamora  
1946-1956









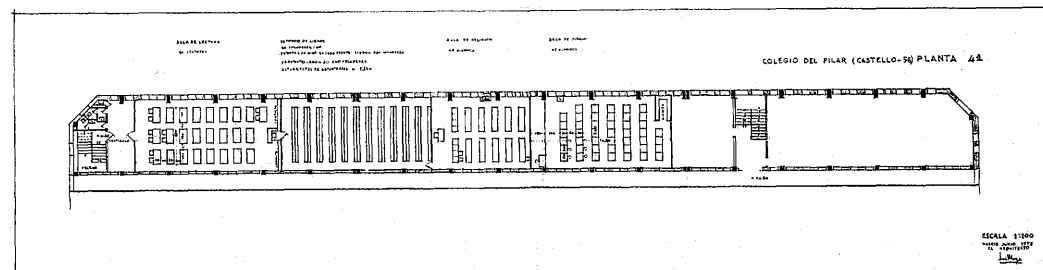
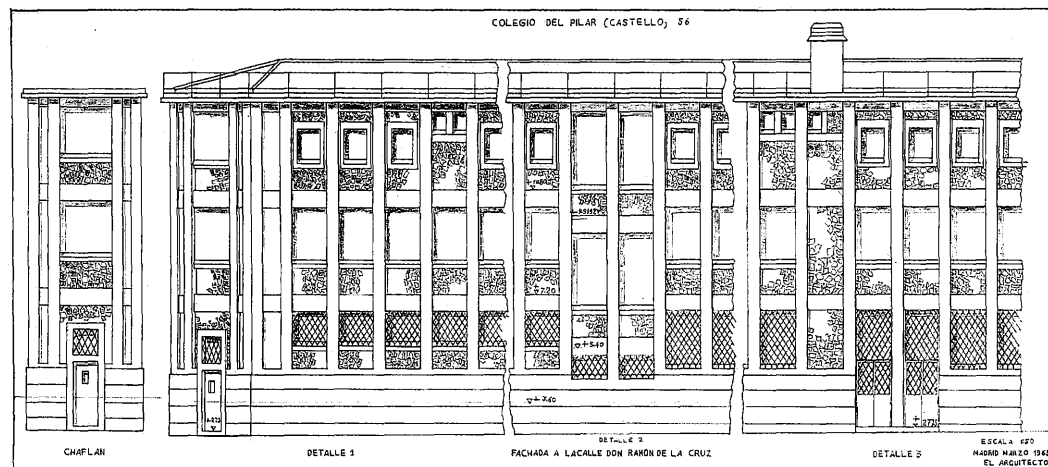
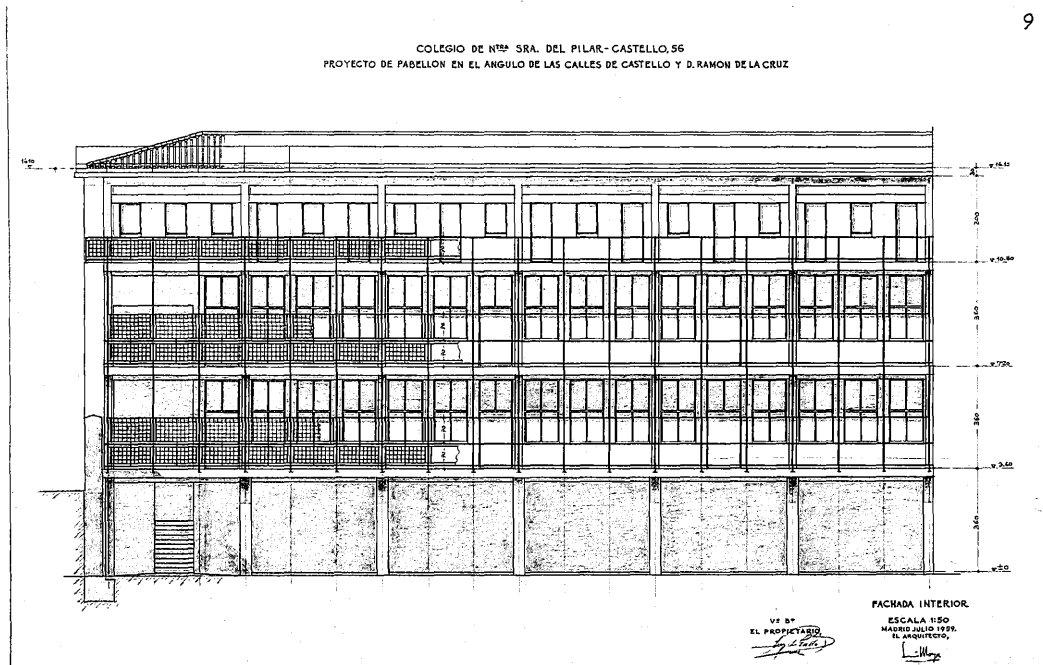
El nuevo pabellón para el Colegio del Pilar en la calle de Ramón de la Cruz (Madrid) y la Iglesia de Torrelavega fueron ocasiones singulares, casi extrañas, en las que Moya utilizó alusiones a los órdenes clásicos, pero sin la presencia real de los mismos.



Ampliación del Colegio del Pilar en  
la calle de D. Ramón de la Cruz,  
Madrid, 1959  
Alzado interior

Ampliación del Colegio del Pilar en  
la calle de D. Ramón de la Cruz,  
Madrid, 1959  
Alzado a la calle

Ampliación del Colegio del Pilar en  
la calle de D. Ramón de la Cruz,  
Madrid, 1959  
Planta





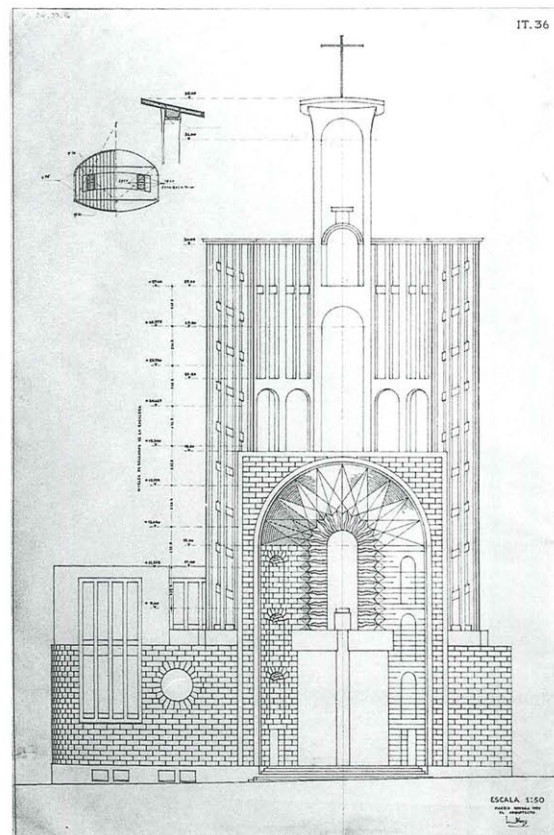
Detalle de la fachada principal de  
la iglesia parroquial de Torrelavega  
Cantabria, 1956-1962





Detalle exterior de la Iglesia  
Parroquial de Torrelavega  
Cantabria, 1959-1962

Detalle de la fachada principal de  
la iglesia parroquial de Torrelavega  
Cantabria, 1956-1962



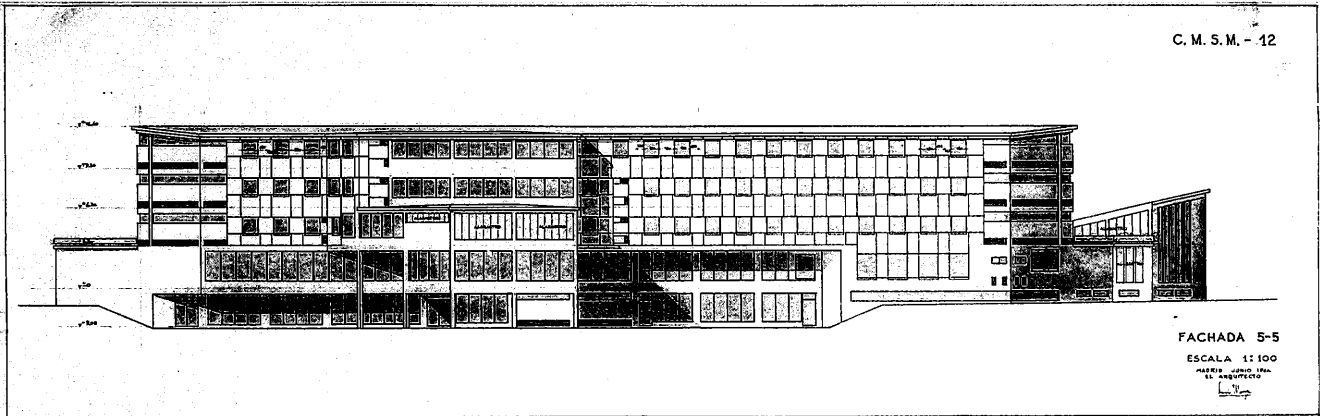
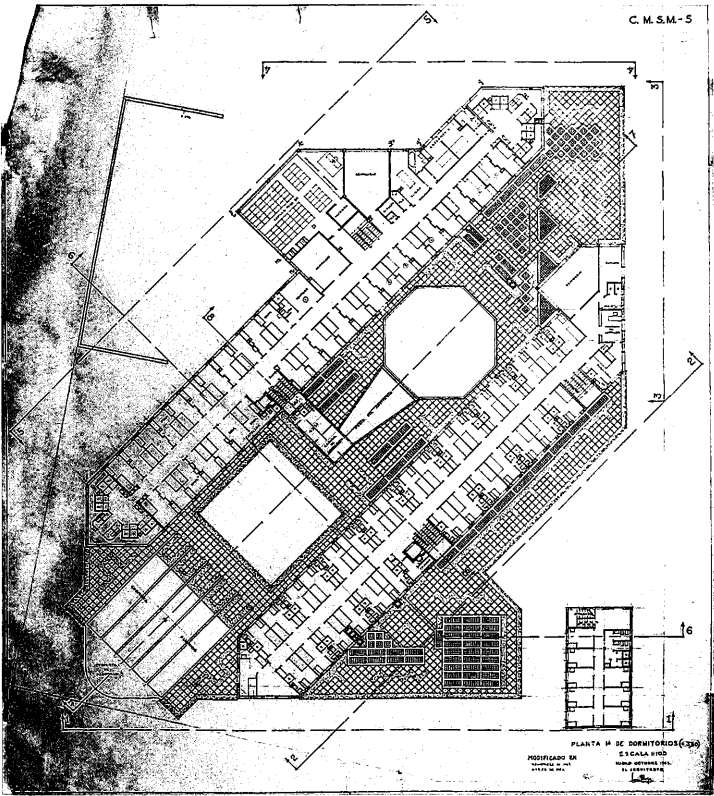
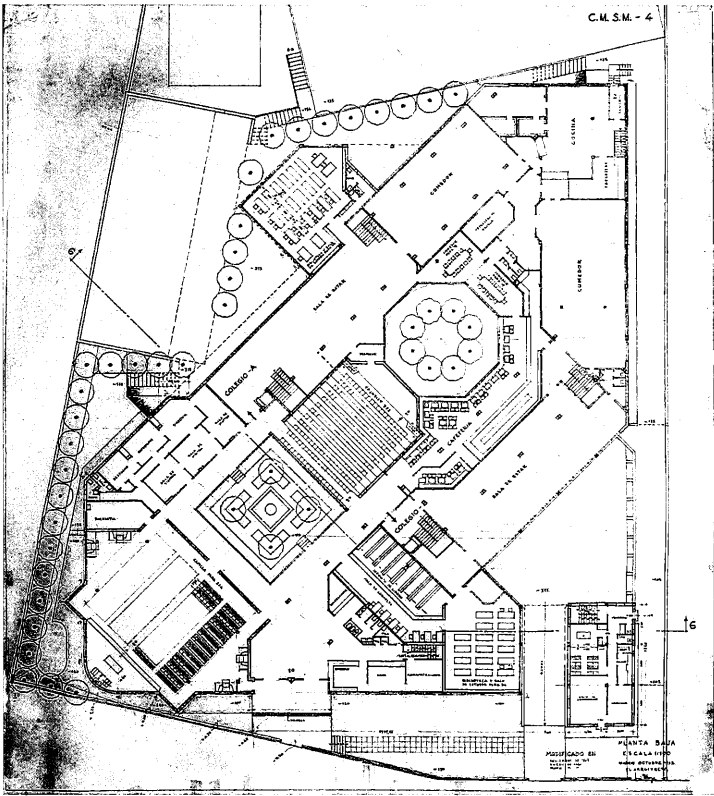
LENGUAJE MODERNO

Colegio Mayor Chaminade en la  
Ciudad Universitaria  
Madrid, 1963  
Planta baja

Colegio Mayor Chaminade en la  
Ciudad Universitaria  
Madrid, 1963  
Alzado

Colegio Mayor Chaminade en la  
Ciudad Universitaria  
Madrid, 1963  
Planta primera

Pero, hasta en la iglesia de San Agustín en Madrid o en la Universidad Laboral de Gijón, arquetipos del empeñado clasicismo de Moya, aparecieron rasgos lingüísticos tardíos más complejos y ajenos a éste. Anunciaban los singulares lenguajes modernos que constituyeron la tercera parte de su obra.



*Detalle exterior del Colegio Mayor  
Chaminade en la Ciudad  
Universitaria  
Madrid, 1963*

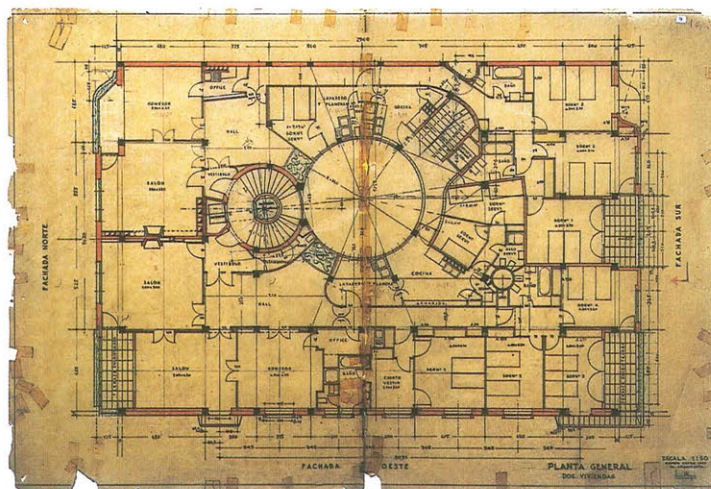
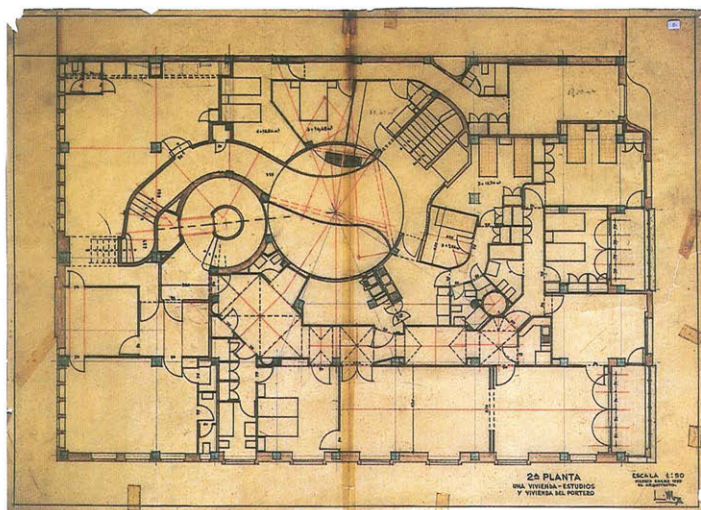
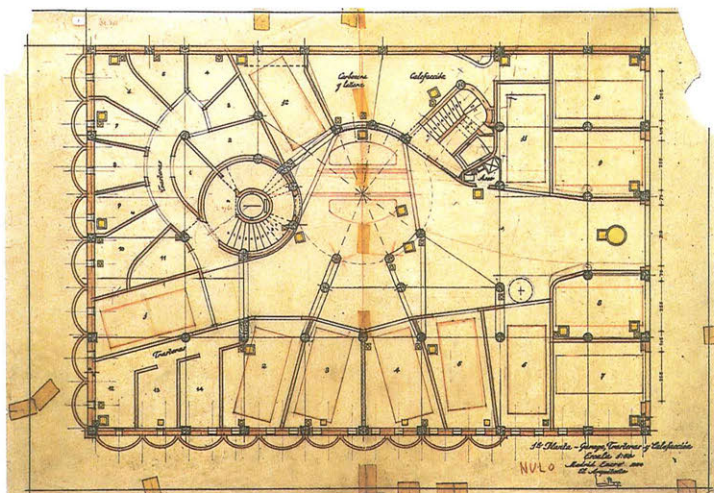




Edificio de viviendas en Pedro de  
Valdivia, 8  
Madrid, 1954-1957  
Planta de garaje

Edificio de viviendas en Pedro de  
Valdivia, 8  
Madrid, 1954-1957  
Planta segunda

Edificio de viviendas en Pedro de  
Valdivia, 8  
Madrid, 1954-1957  
Planta tipo



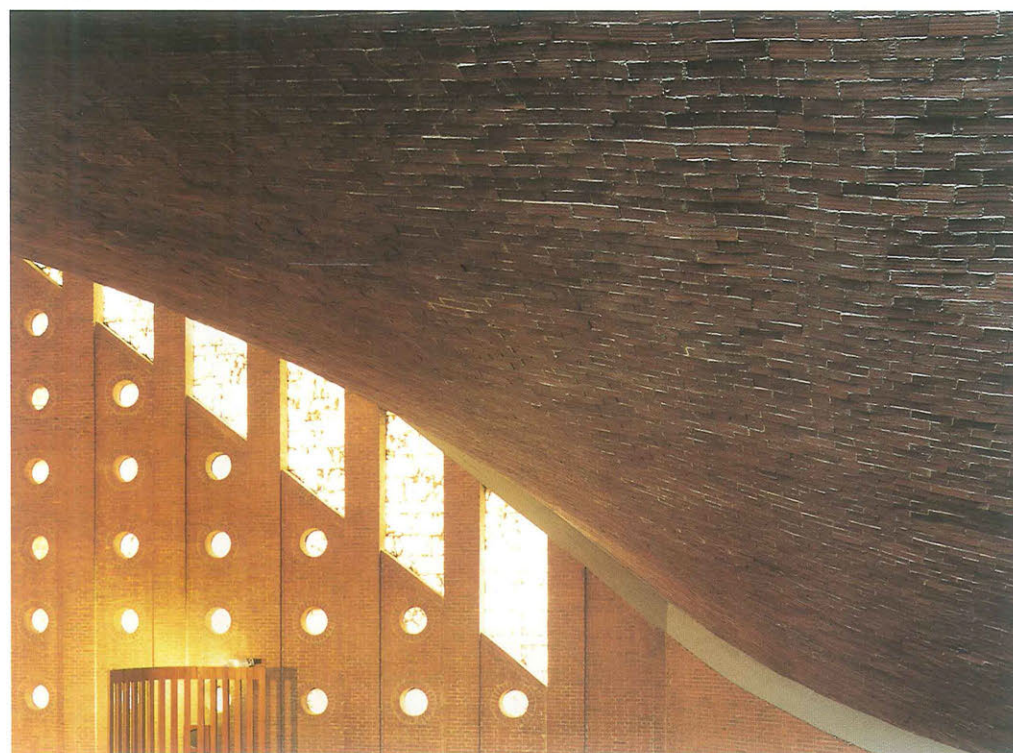




*Patio del edificio de viviendas en la  
calle de Pedro de Valdivia, 8  
Madrid, 1954-1957*

*Detalle de la fachada de la casa  
parroquial de la Iglesia de San  
Agustín  
Madrid, 1955*

*Detalle del interior de la Capilla  
del Colegio de N<sup>o</sup>. Sra. del Pilar en  
el barrio del Niño Jesús  
Madrid, 1959  
Con J.A. Domínguez Salazar*



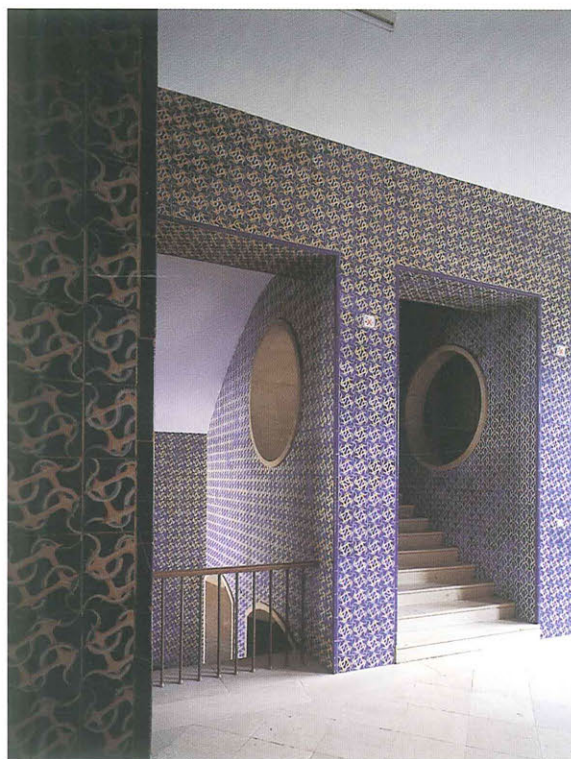


*Detalle exterior del Salón de actos  
en Carabanchel Alto  
Madrid, 1963*



*Vestíbulo de las aulas de cursos superiores en la Universidad Laboral de Gijón, 1954*

*Detalle del interior del pabellón de dormitorios de la Universidad Laboral de Gijón, 1954*





*Vestíbulo del Rectorado de la  
Universidad Laboral de Gijón,  
1954*



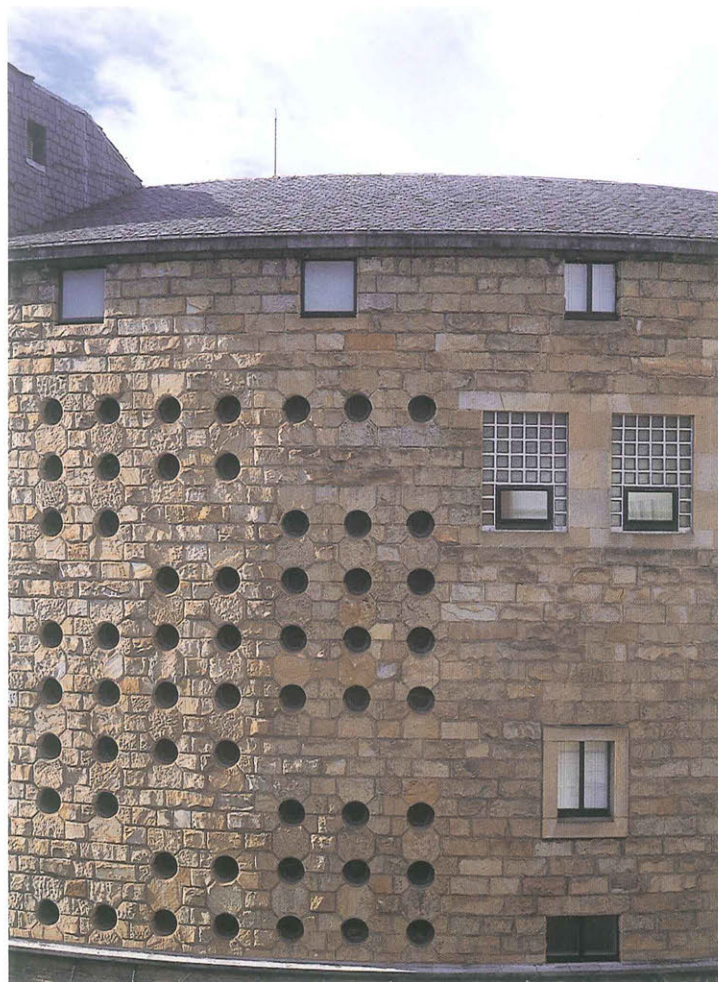


*Patio del Rectorado de la  
Universidad Laboral de Gijón,  
1952*

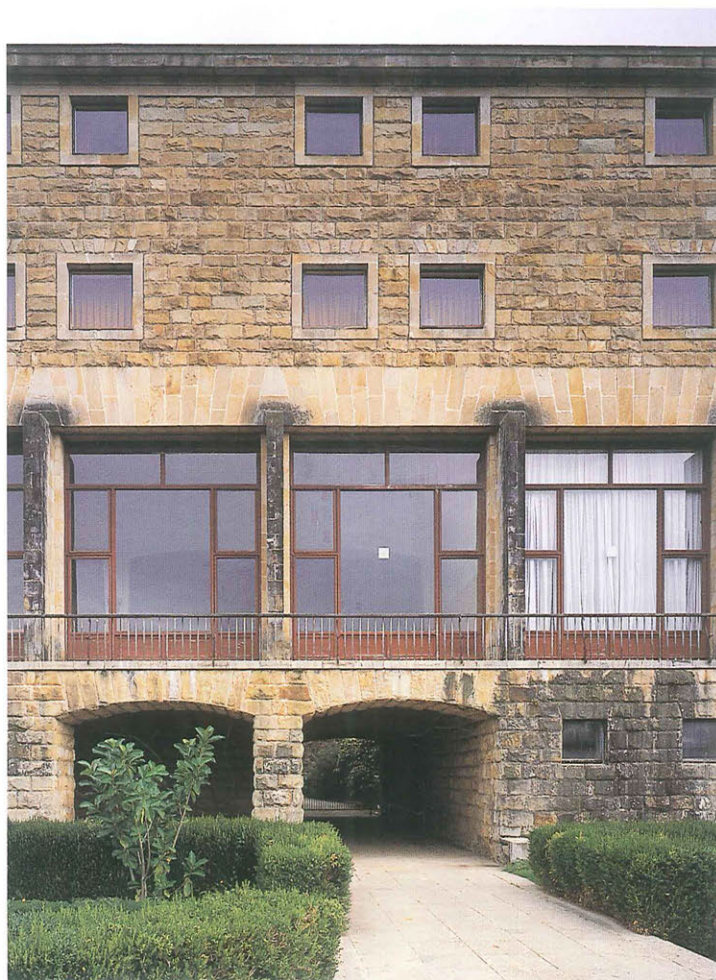




*Detalle del convento de la  
Comunidad en la Universidad  
Laboral de Gijón, 1952*

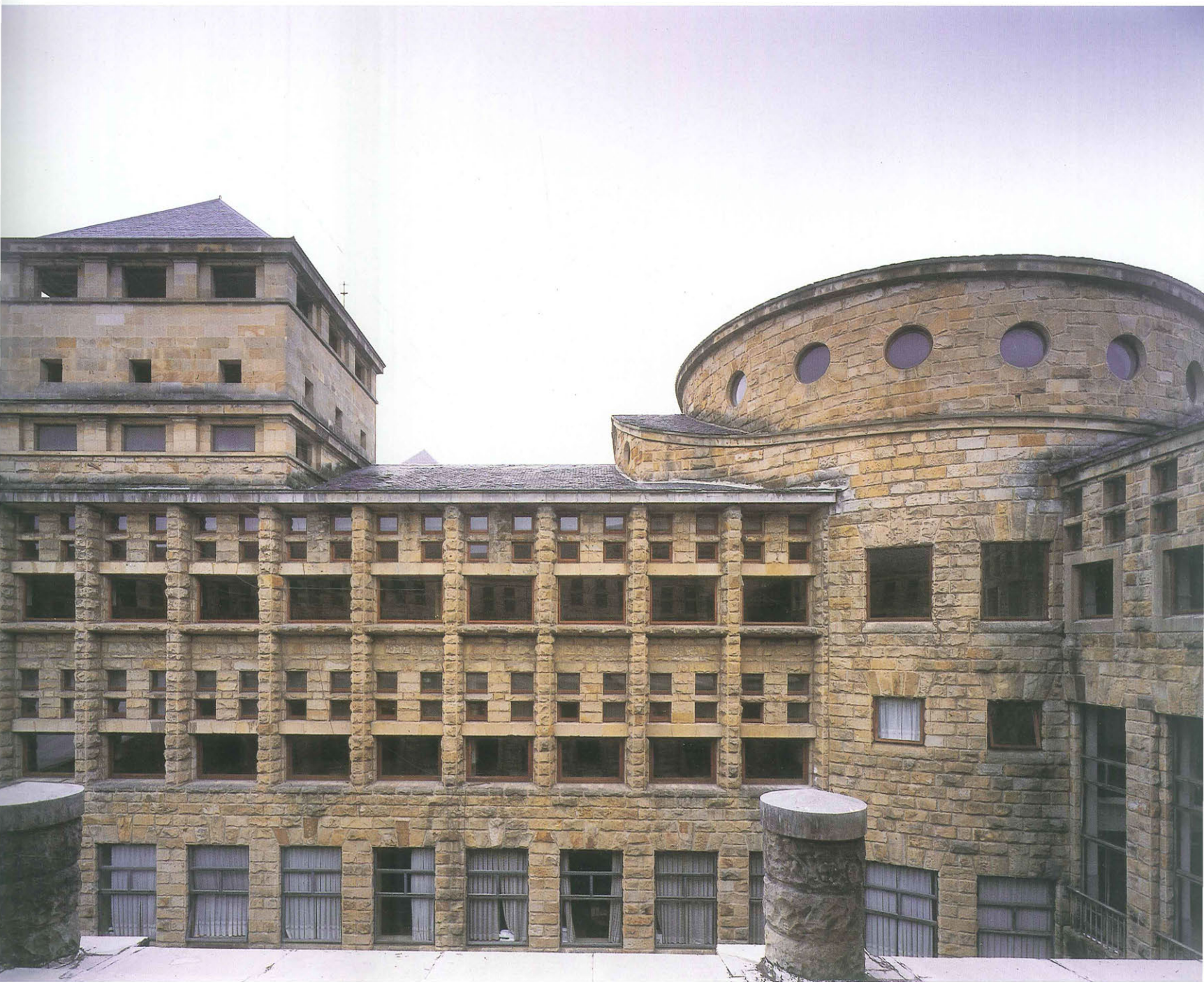


*Fachada al patio del pabellón de  
Rectorado de la Universidad  
Laboral de Gijón, 1952*





Detalle de la fachada del pabellón  
de dormitorios de mayores en la  
Universidad Laboral de Gijón,  
1952





*Paraninfo de la Universidad  
Laboral de Gijón, 1950*

*Detalle del atrio Corintio de la  
Universidad de Gijón, 1947*





